

1.

Počátky marxistické estetiky u nás nemají své vývojové mezníky v jednotlivých spisech. Nedají se periodizovat podle vydaných knih. Kdybychom přijali běžné vodítko, ocitli bychom se v rozporu se specifickou povahou zrodu a růstu marxistického estetického myšlení v našich historických podmínkách. Jeho rytmus udávalo něco jiného: vlny kritických sporů, vyvolávané jednak sebeuvědomovacími potřebami socialistické literatury, jednak důležitými křižovatkami ideologického vyjasňování programu a metod revolučního dělnického hnutí a jeho komunistické strany. Obojím nejčastěji ruku v ruce a za střídavého prvenství jednoho či druhého impulsu. Marxistická estetika se utvářela z umělecké kritiky, z jejich zobecňujících závěrů a prognóz, vycházela z denních úkolů, aby se dobrala trvalejších pravd, držela se umění, především literatury, odtud brala poučení a jim se snažila klestit cestu, a od samých počátků byla zároveň kulturní politikou. V tom je její síla i slabost. V tom je její zvláštnost.

Meziválečné dvacetiletí pamatuje zhruba pět takových vln kritických sporů, jimiž lze vyznačit vývojový proces vzniku a uzrávání naší marxistické estetiky. První z nich, na samém počátku let dvacátých, je spjata s hledáním programu proletářského umění a nesena revolučním vichrem, v němž se rodila socialistická literatura i komunistická strana. Vychází víc z představ, ba někdy i snů, než z reality, má v sobě hodně

K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu ČSAV  
vedený Štěpánem Vlašínem  
Předmluvu napsal Vladimír Dostál

© Štěpán Vlašín a kolektiv 1968



554/89 ✓ ✓



naivity a utopismu, může se však už také opřít o první velké úspěchy proletářské poezie, zejména v díle Wolkerově, o umělecký příklad, před nímž jsou zakrátko nuceni kapitulovat i nepřátelé. Druhá vlna se zvedá v letech 1924—1925 a jejím cílem je vyznat se v povaze literárního zvratu od proletářské poezie k poetismu. Účtuje se slabostmi předchozího období; z vaniček se vylévají i zdravé děti a otevírá se komplex sporných otázek po vztahu avantgardního umění k marxismu a revolučnímu hnutí. Otevřené otázky a nedořešená dilemata se znovu a naléhavěji vrací s další vlnou — v letech 1929—1930 —, označovanou někdy jako „generační diskuse“, ale zabírající mnohem větší úsek problematiky a zasahující důrazněji a hlouběji jak přímo estetickou teorii, tak kulturní politiku, teprve od této chvíle hodnou svého cílevědomého jména. Třetí vlna má co dělat s krizí poetismu i s důsledky bolševizačního procesu uvnitř komunistické strany, dovršeného radikální výměnou vedení na V. sjezdu a provázeného konfliktem se skupinou předních spisovatelů. Čtvrtá vlna zase navazuje na svou předchůdkyni a ve sporech let 1934—1935, zvláště v diskusi mezi zastánci surrealismu a socialistického realismu, dosahuje značných a trvalých zisků hlavně na poli teorie, jež se obohatila mezinárodními zkušenostmi a natolik vytrýbila, že se může směle měřit — už nejen převahou svých filosofických základů, ale i co do odborných metodologických jemností — s moderní idealistickou uměnovědou, v našem případě s ruským formalismem a českým strukturalismem. Začíná dosahovat výsledků, jež znamenají určitý vklad i do společné světové pokladnice marxistického estetického myšlení. Pátá vlna spíše kulturně politicky využívá výtěžků předchozí, ale také je v letech 1937—1938 rozvíjí konkrétními uměleckými rozbory, novým vztahem ke kulturnímu dědictví a realistickým zobrazovacím principům, mobilizačním doceňováním národních tradic a důraznější kritikou sektářských vulgarizací; a zároveň diferenciací ideově estetických platforem Tvorby, U - bloku a Lidové kultury naznačuje možnosti dalšího vývoje; ten však je přerván válkou, vyvražděním

nejnadanějších teoretiků (Václavka, Fučíka, Konrada, Urxe), a proto může po válce pokračovat jen v podobě leckde zkomolené a na úrovni v mnoha směrech degenerující.

Rozumí se, že pod síty všech těchto pěti diskusních střetnutí zůstává mnoho názorů jednostranných, doktrinářsky šablonovitých, dobově omezených, vyčtených z nepřilíživých pramenů, anebo jen přechodně platných a závažných. Ne všechno se také ukáže produktem samostatného myšlení, spolu s nespornými přínosy sovětské marxistické estetiky se k nám přenášejí i její dětské nemoci, ale nebylo by nic nepřesnějšího, než pokládat naši marxistickou estetiku a kritiku za pouhý ozvuk a aplikaci toho, co v této oblasti vznikalo v první socialistické zemi. Celá řada skutečností naopak potvrzuje, jak organicky vyrůstala celá plejáda našich marxistických autorů z domácích základů, jak je přehodnocovala ve světle nových historických zkušeností a perspektiv a jak se zařadila do proudu českého estetického a kritického myšlení. Vytvořila sama tradici, nad níž máme málo podnětějších. Svědčí o tom pozornost, jaké se dnes těší nikoli při slavnostních příležitostech a ne pouze u svých — ostatně v poslední době silně prořidlých — následovníků.

Uveďme alespoň jeden příklad: je dost výmluvný. „Právě teď procházíme situací, která má leccos podobného se situací konce let dvacátých\*,“ napsal před pěti léty Felix Vodička, když během příprav jedné konference uvažoval o problémech dnešní literární kritiky v souvislosti se širšími otázkami naší literatury vůbec. Ve svém příspěvku načrtl zajímavou analogii s tzv. generační diskusí naší levicové literatury v letech 1929—1930 a zvláště se chytl pojmu „krize kritérií“, který se právě tehdy vynořil a živě přetřásal. Hle, jak se mu jevila naše dnešní literární situace: „Destrukce a negace je dovršena, s analogickou ‚nutností‘ se dostavuje ‚krize kritérií‘. Až do této chvíle byla kritéria umění a kritiky udávána procesem deschematizace, byla jím nesena. Tvorba celé jedné literární

\* Literární noviny, 1965, č. 6, str. 3.



etapy byla prostoupena hledáním, které bylo protiváhou k deformovaným obrazům období kultu. Je zřejmé, že tato „opozičnost“, i když vytvořila novou uměleckou platformu, není dost bohatou a celistvou koncepcí pro umění dnešní epochy.“\* Jestliže tedy poetistická a konstruktivistická avantgarda z let 1924—1930 má představovat analogii k „deschematizačnímu“ a „antidogmatickému“ období posledních let, mělo by to zároveň znamenat, že proletářská literatura počátku let dvacátých se staví po bok „schematismu“ let padesátých. „Jsou ovšem také rozdíly,“ podotýká Vodička a my ho přirozeně nepodezříváme, že by si načrtnutou analogii vykládal doslova. Ale nemůžeme také přehlédnout, že se v jejím rámci přiřadil k stanovisku Karla Teiga, který — alespoň v tom, co z něj Vodička cituje — ztotožnil „krizi kritérií“ s nedostatkem „ideologizující“ a „obsahové“ kritiky z období dávno překročeného. To by se však neshodovalo s tím, jak sám Vodička charakterizoval „krizi kritérií“ dnešní. Co vlastně znamenala tehdy? Jaký se o ni vedl spor? Je Vodičkova analogie přílehlavá? A co se z ní dá vůbec vyvodit? Vraťme se tedy do historie. Snad nám pomůže odpovědět na tyto a ještě další otázky, jež nemají — jak se zdá — význam jen pro minulost.

## 2.

Sama „generační diskuse“ nebo také „diskuse o čistotě generace“ byla jen úvodem k širšímu názorovému účtování v táboře levicové literatury a marxistické kritiky a filosofie, k účtování, v němž našly vyjádření probíhající procesy společenské a jež mělo své nastrádané příčiny vnitroumělecké, svůj konkrétní podnět politický a svůj bezprostřední impuls polemický. Mělo také mělčiny, slepá ramena a příznačné sebeklamy, svůj povrch a své jádro, svou pěnu a své hloubky, ale v tom nebyla jeho zvláštnost, to jsou nezbytné průvodní znaky každého takového diskusního tříbení. Uvnitř uměleckého světa je

\* Tamtéž.

připravily stále se množící příznaky krize poetistické avantgardy. Politický podnět k němu dalo vystoupení sedmi komunistických spisovatelů proti novému vedení, zvolenému na V. sjezdu KSČ, a jejich vyloučení ze strany. Bezprostředním impulsem se stal polemický článek Jindřicha Štyrského. Teprve jím se registrace krizových jevů a polemika s odpadlíky proměnila v diskusi o stavu a problémech devětsílské generace.

Poetismus, manifestovaný Teigem roku 1924 do umíráčkových hlasů za proletářskou poezii a slavící okamžitý triumf Nezvalovou Pantomimou a Seifertovou sbírkou Na vlnách T. S. F., měl koncem dvacátých let řadu důvodů k tomu, aby jen vzpomínal na původní elán a začínal cítit předzvěsti blížícího se konce. Jeho teoretikům, Teigovi a Václavkovi, se sice podařilo přesvědčit přívržence i odpůrce, že proletářské umění bylo „nemarxistickým bludem“, moralistickým a ideologickým, a teprve poetismus že odpovídá na revoluci sociální revolucí tvarovou (to více zdůrazňoval Václavek) a vytváří senzibilitu nového člověka s perspektivou porevoluční, beztřídní společnosti (jak tvrdil Teige); kritikové poetismu z řad komunistických, vycházející ze zkušeností proletářské poezie, zvláště Neumann, Fučík, Hora a Urx, více či méně vzdali důslednost své názorové opozice (zčásti i pod tlakem zřetelů taktických, aby nepřihrávali útokům zprava a neodháněli talentovanou mládež, jež upřímně sympatizovala s revolučním hnutím), na stranu nové generační orientace se přiklonil i Šalda, protože si jej získala poezie Nezvalova a Seifertova, skoro nic už nestálo v cestě obecnému uznání, a přesto nastává krize. Způsobily ji jednak vnitřní rozpory, jednak disproporce mezi programem, jeho realizací a společenskými úkoly umění, jež chtělo být revoluční. Poetismus znamenal velice mnoho pro český verš, ale mnohem již méně pro umění života a filosofii budoucnosti, za něž jej vyhlásoval Teige — ještě i po generační diskusi. Původní opojná veselost vystačila jen na několik knížek, byla osvěžením, ale pak vyprchala a zákon kontrastu ji vystřídal smutkem, jemuž otevřely stavidla prvo-



tiny další básnické generace, Halasova, Závadova a Holanova. Zásada laboratorní, „čistě“ poezie nemohla nadlouho uspokojit, brzy se přežila, a literatura ji opouští dřív než teoretikové, pokud ji vůbec někdy realizovala do důsledků. Od poetismu se odklání Jaroslav Seifert již sbírkou *Slavík* zpívá špatně a jeho odklon je provázen přechodným posílením politické tematiky. S poetismem se de facto loučí i Vladislav Vančura, který mu stál nejbližší v *Rozmarném létě*, a jeho Učitel a žák polemizuje s krátkodechým romantickým nonkonformismem ve jménu dělnějších a reálnějších ideálů. Také Nezvalova poezie, dosud hlavní opora poetismu, se dostává do poloh symbolické metaforiky (*Akrobat*) a klasicizující harmonie (*Hra v kostky*); sám básník se zřiká své školy a svých epigonů, stavě nad programy a teorie bezuzdnou svobodu tvůrčí osobnosti. Z marxistických stanovisek oponuje poetismu nejdéle F. C. Weiskopf a dovolává se Leninovy stati *Stranická organizace a stranická literatura*. Co bylo z poetistických zásad reálné a realizovatelné, stačilo se vtělit v poezii, prózu a drama za poměrně krátkou dobu, pokračování hrozilo vyčerpáním. Postup času pak zbavoval iluzi o trvalosti stabilizace kapitalistického hospodářství, dělnictvo se začalo znovu radikalizovat a do vzduchu se zavěsila hrozba nové světové války, která znásobila frekvenci obrazů válečných hrůz, například v poezii Závadově, Halasově a Seifertově. Přísné oddělování politiky od umění, tento základní článek avantgardistické estetiky, zproblematizovala sama doba, připisující k němu stále zřetelnější otazníky.

Všechny tyto příčiny a okolnosti si však mladá generace uvědomovala v hlavách svých teoretiků jen zčásti. Musel přijít náraz zvenčí, aby otázky a pochyby uvedl do pohybu a zaměřil je určitým směrem. Tento náraz vyšel z V. sjezdu KSČ. Jeho závěry vyvolaly v umělecké oblasti situaci v mnohém paradoxní. Na jedné straně přinesly rozbor aktuálních problémů politických, ujasnily stav a výhledy revoluční práce, a tím rozkolísaly půdu pod nohama i estetickým teoriím avantgardy, jež za několik let uznal za idealistické i Karel Teige.

To měl na mysli Bedřich Václavek, když v jednom příspěvku do generační diskuse napsal: „Myslím opravdu, že k takovéto diferenciaci v mladé generaci, jejímž symptomem je mi přítomná polemika, nemohlo dojít, dokud se neučinil aspoň první vážný krok k tomu, aby z „nejlepší sociálně demokratické strany“, tj. z někdejší KSČ, vyrostla strana opravdu komunistická a revoluční.“\* Na druhé straně však vystoupení a vyloučení sedmi spisovatelů tuto potřebnou diferenciaci omezilo a vyvolalo i zmatek s vleklými následky. V konfliktu spisovatelů s novým vedením strany se nevyznamenal moudrou prozíravostí ani ti, ani oni, ale další vývoj dal za pravdu straně, která dokázala v praxi, že ji nová orientace a rázná očista posílila a že jí — nazíráno dlouhodoběji — neubrala koneckonců ani na masovém vlivu, jehož ztrátou hrozili spisovatelé. Většina z nich proto také časem uznala svou vinu na roztržce a hledala cestu zpátky. Čteme-li dnes jejich deklaraci, musíme se podívat formulační mlhavosti a převaze pouhých, málo zdůvodněných obav. Poražená frakce, která za vystoupením stála, měla věru chabou politickou výzbroj, musela-li útočit tolika dutými frázemi, pod nimiž se podpisy skutečných umělců slova nevyjímalý zrovna přiléhavě. Vyloučit je bylo asi logické, i když možná unáhlené a takticky příliš radikální: zkušenější politik by rozlišoval, rozdělil a skutečně odpůrce přesvědčivěji izoloval. Ke kormidlu komunistické strany se však dostali mladí politikové a jedenáct mladých kritiků a umělců je při roztržce se spisovateli podpořilo prohlášením, které formuloval Fučík. Generační spřízněnost se ukázala poutem v mnoha případech silnějším než světový názor, což se v ideologické a teoretické sféře odrazilo i negativně.

Ovšem okamžitý účinek protestního vystoupení mladých byl na výsost kladný. Ukázal, že strana není na „kulturní frontě“ (jak se tehdy začalo říkat) zbavena spojenců a přátel, a vyvrátil výmysly o vzájemné nedůvěře mezi stranou a inteli-

\* B. Václavek: K diskusi o „generaci“. *Tvorba*, 5, 1930, č. 3, str. 45.



gencí. Dotvrdil také, že mladí umělci a kritikové se cítí připoutáni k revoluční politice komunistů, že to nebyla od nich žádná vnějšková póza, z níž je obviňovala zpátečnická kritika, když shledávala rozpory mezi politickou a uměleckou orientací avantgardistů. A znamenal pro ně koneckonců i politický závazek, který nemohl neovlivnit jejich další směřování, i umělecké. Delší časový odstup však vyjevuje i některé momenty záporné. Není jistě nutné zvláště podtrhovat, že rozchod několika předních spisovatelů se stranou dělnické třídy neměl pro další vývoj žádného z nich blahodárné následky: způsobil oklidy, bloudění, oslabení sociální ozvučnosti i tam, kde neznamenal přetržení pouta příliš pevného, i tam, kde byl — jako například Josefem Horou — momentálně pocítován jako úleva a vysvobození. Pro stranu nebyl přirozeně také žádnou posilou. Ještě osudnější však bylo vleklé zmatení názorů, jež navodila kontrapozice sedmi a jedenácti. Těch sedm totiž stálo mimo Devětsil (Olbracht, Hora, Neumann, Majerová, Malířová), nebo se s avantgardismem ve své tvorbě objektivně rozcházel (Seifert, Vančura), takže představovalo — dá-li se to tak nazvat, aniž zanedbáme nestejný podíl každého z nich — realistické dědictví proletářské literatury, její nejcenější odkaz. Konstatoval-li i Šalda, že politicky je nespojoval vlastně žádný společný program, což se pak názorně projevilo na jejich dalších cestách, pak mnohem pevnějším pojítkem se zdá být naznačená spřízněnost estetická. Skutečný program socialistické literatury, vycházející z ducha marxismu a počítající s hromadným působením umění, měl v nich vydatnější oporu a potvrzení než v přívržencích poetismu, i když tak nemůžeme označit všech jedenáct, kteří se v krizovém okamžiku politicky postavili za nové vedení KSČ, ale zdaleka již nebyli tak jednotní esteticky. Ovšem ortodoxní avantgardisté typu Teigova ihned pochopili svůj politicky správný a včasný zásah jako velké zadostiučinění estetické. Politické anatéma nad spisovatelskými rozkolníky si vyložili jako zásadní nepřítelství revolučního marxismu k realismu v umění a spatřovali v tom potvrzení toho, co ve svých teoriích hlásali již dávno. Teige

nevyčítá v polemické předehře generační diskuse Horovi jen jeho politicky chybný krok, ale hází mu na hlavu proletářskou poezii, jež prý je nudně rétorická a ideologická. Hora mu ovšem oplácí stejnou mincí a ohřívá starý názor, podle něhož poetismus není než dekadentní výhonek buržoazní literatury francouzského stříhu, a spojenectví poetistů s komunistickou stranou pokládá za mesalianci. Když Hora hlásá, že umění nemá se stranou a stranictvím nic společného, a Teige tvrdí, že prokletí básníci mají svým nonkonformismem ke komunismu blíže než všechna proletářská literatura, dokazují tím jeden jako druhý, jak málo během dvacátých let pochopili i z toho marxismu, který byl tehdy u nás dostupný. Připome-li k tomu ještě fakt, že avantgardisté svůj politický odpor k liberalismu přenášeli i na uměleckou tvorbu bratří Čapků a jejich generace (přestože jim byli objektivně tolik zavázáni, zejména Karlu Čapkoví, za seznámení s francouzskou poezií) a vyvažovali jej určitými kroky ke spojenectví s katolíky (také protiliberalisticky zahrocenými), z nichž Durych připadal Václavkovi jako mnohem větší umělec než Karel Čapek, máme před sebou další důsledky platformy, která se koncem dvacátých let přežila, ale v politické srážce sedmi s jedenácti dostala nečekanou podporu. Teige sice s Václavkovým přeceněním katolické literatury nesouhlasí, ale v programovém úvodníku ke třetímu ročníku ReDu píše: „ReD je vzdálen stáda českých spisovatelů, zoufale bučícího při slavnostních příležitostech; neplývá místem a zájmem pro oficiální českou kulturu a české umění.“ Sebezbožnění avantgardy mělo svůj přirozený rub v dokonalém sektářství vůči realistickému umění napravo i nalevo.

### 3.

Generační diskuse však propukla a odhalila krizi avantgardy a její estetiky i přes morálně politické vítězství Devětsilu. V tom je další paradox celé historie. Příčiny, které tak nebyvale pozvedly sebevědomí avantgardy, se současně přičinily



o jeho pád. Jasnější program komunistické strany a zvýšené nároky, které začala klást na své členy, se musely svým způsobem projevit i v prostředí spojenecké tvůrčí inteligence. Že do vosého hnízda problémů sáhl první zrovna Jindřich Štyrský a ještě tak nešťastným a matoucím způsobem, to bylo celkem náhodné. Někdo začít musel, nahromaděná diskusní látka čekala na sebemenší záminku.

První Štyrského horlení do vlastních řad bylo natolik neadresné, že zmátlo seriózní kritiky, kteří si do něj vkládali něco, co by si v něm přáli mít: Šalda příklad generační sebekritiky, svědčící ne o krizi, ale o síle; Teige odsouzení dezertérů, zvláště Vančury a Hory, kteří dostali a přijali státní ceny; Fučík, který pod názvem Generace na dvou židlích přetiskl Štyrského článek v Tvorbě, v něm uviděl začátek „soustředěného útoku na nečistotu, s níž kulturní pracovníci právě mladé generace, která přece má jasné úkoly od svých prvních kroků, dovedou vplouvat do vod měšťácké oficiálnosti, dávají se korumpovat a kupovat své přesvědčení, ať už politické nebo kulturní“\*. Štyrský však dalším příspěvkem všechny tyto naděje obrátil vniveč. Vypílal Teigovi a posměšně se distancoval od komunistické strany. Jeho výrok o tom, že „pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři“, získal důstojný doplněk v tvrzení, že tento skutečný básník „obdivuje hrdiny revoluce jako hrdiny kontrarevoluce“, a „jestliže miluje smrt, vzruší ho poprava Sacca a Vanzettiho stejně jako poprava carské rodiny“\*\*. Z iniciátora „čistky v generaci“ se Štyrský na obrtlíku obrátil v její předmět a vzorný exponát krize. Nepřátele „skutečného básníka“ hledal napravo i nalevo a názorně tak předvedl důsledky avantgardního nonkonformismu, jež Teige vyvozoval z tradice prokletých básníků.

Po tomto úvodním nedorozumění se chopil iniciativy Ivan Sekanina a zaměřil polemiku tam, kam ji chtěl vést Fučík.

\* -jef-: Generace na dvou židlích. Tvorba, 4/2, 1929, č. 13, str. 201.

\*\* Jindřich Štyrský: Koutek generace. Odeon, 1, č. 3 (prosinec 1929), str. 45.

Argumentoval jako politik, nikoli jako znalec umění, a obvinil avantgardní kritiku z přílišného kamarádství; nazasahovala prý včas proti pošilhávání po penězích a oficiálních počtech, jež svedlo i velké avantgardní umělce k děláni kýčů. Sekanina se odvolává na „případ Nezvalův“ a „případ Honzlův“: Nezval podle něho napsal kýčovitou Kroniku z konce tisíciletí a Sylvestrovskou noc a spolupracuje s filmem, Honzl prý podlehl oficiálnosti brněnského divadla, jehož byl po dvě sezóny režisérem. Oba „případy“ vyvolaly dost zlé krve. Sekanina musel vyslechnout výtky za nekvalifikovanost. Nezvala hájili Šalda a Teige, Honzl se bránil sám a měl zpočátku za sebou i Václavka, s nímž se rozešel až později. Není snad třeba pracně rozmatávat celé klubko útočných i obranných námitek: pravda s polopravdou a křivdou se v něm tak proplétají, že by si to vyžádalo samostatný rozbor. Stojí však za zmínku, že Sekanina zpočátku vůbec nebral v pochybnost dosavadní estetickou teorii avantgardy, ani její „levost“, ani „marxističnost“. Vadil mu víc skupinkový duch Devětsilu, bránil otevřeně a přímě kritice a sebekritice; jemu připisoval všechny poklesky a všechna selhání. Václavek a Teige se zastávali avantgardní kritiky, bránil tak především sebe, a mnohé jejich protiargumenty byly diktovány hlubší zaslíbeností, než jakou bylo lze od Sekaniny jako neodborníka a člověka zvenčí vůbec žádat. Neodbornost z jedné strany a sebeobraně zájmy z druhé pomáhaly povyšovat podružnější problémy na hlavní a ztěžovaly dobrat se otázek skutečně podstatných.

Když Teige například bránil avantgardu poukazem na logickou konfúznost a zradu Štyrského, dostalo se mu odpovědi, že to byl přece on, kdo ne tak dávno prosazoval nad obrazy Štyrského a Toyena nový směr, artificialismus. Byl usvědčen z protimluvu. Základní rozpory avantgardní estetiky však pojmenovány nebyly. Na jedné straně diskusního kolbiště stáli Teige s Václavkem a celkem úspěšně odráželi kritiku, neopřemnou o hlubší rozbor a vycházející z jednotlivostí. Proti nim se k Sekaninovi připojili Julius Fučík a St. K. Neumann, ale



také Ellen (L. Nessis) a začínající Kurt Konrad. I na jejich straně byla pravda místy promísena s pseudomarxistickými schémata a vulgárně sociologickými zkratky. Fučík jen málo polemicky přeháněl, když napsal, že „tato diskuse o čistotě mladé umělecké generace ukazuje něco horšího než jednotlivé příklady nečistoty, kýčarství, dezerce: ukazuje úplný zmatek, neujasněnost až k základním otázkám, úplnou dezorientaci, nevědomost, a to právě tam, kde jde o podstatu věcí týkajících se této generace. Volal jsem po čistce v generaci, ale popravovat její členy i pro názory právě protichůdné jejímu historickému úkolu, to by bylo — jak svědčí už první kroky diskuse — učiněné vraždění nevinů.“\*

4.

Fučík, organizátor generační diskuse v Tvorbě, tedy mění svůj původní požadavek a místo po očištění volá po ujasnění. Teigova odpověď Štyrskému totiž nastolila problém, k němuž se další diskuse stále vrací, problém tzv. krize kritérií. To, co Sekanina připisoval přílišné kamarádské ohleduplnosti generační kritiky a co jediný Fučík sebekriticky přiznal za chybu i svou, svedl Teige na celkovou nepropracovanost marxistické estetiky v mezinárodním měřítku a omezené publikační možnosti v avantgardních časopisech. Václavek se s ním ztotožnil a dokazoval, že ani jinde na tom nejsou líp. Nikoli tedy krize poetistické a konstruktivistické avantgardy, ale krize kritérií a teorie vůbec. Sekanina, Fučík a Neumann odmítli tento názor, ne však ve všem dost přesvědčivě. Tvrdí-li Neumann, že „marxistický komunista nemůže být v krizi kritérií“, domnívá-li se Sekanina, že „pro marxistu není krize kritických kritérií“, a soudí-li Fučík, že Teige má jasno v otázkách politických, nikoli však estetických, pak každý z těchto názorů má slabiny, vlastní podobné apodiktičnosti. Protivníci jich pochopitelně využili a výsledek střetnutí mohl pro mnohé vypadat jako nerozhodný.

\* Julius Fučík: Vraždění nevinů. Tvorba, 4/2, 1929, č. 24, str. 380.

Povšimněme si tedy blíže, jak Teige s Václavkem onu krizi kritérií vysvětlovali. Oba se předně shodují v tom, že — jak to napsal a proložil Václavek — „marxistické teorie a kritiky umění (ve smyslu vybudovaného systému) s pevnými, jednoznačnými kritérii není“. Už tato formulace napovídá, že jejich chápání marxismu v estetice je ještě v začátcích. „Pevná, jednoznačná kritéria“ Václavkova nemají totiž tak daleko k Ellenově „železní linii umění a kritiky jako zbraně třídního boje“; touto cestou se žádná krize kritérií překonat nedala. Odkud však vlastně pramenila? „Krise kritérií v dnešní kritice je tedy především krizí kritérií starých, kterou do značné míry spoluzpůsobil marxismus,“\* usuzuje Václavek. Teige to rozvádí podrobněji: „Tato krize není... zaviněna tím, jak se domnívá Fučík, že teoretikové avantgardy opět nekonali svou povinnost, že to je smutnou zásluhou jejich nepráce. Byla to právě práce těchto teoretiků, která tím, že důkladně rozvrátila staré systémy estetické, popřela jejich normy, nabourala důkladně trojjednotu výtvarných umění, ukázala na odúmrtí zastaralých útvarů, která tedy rozmetala na kusy klasickou estetiku, způsobila stav, jenž se ve všech oborech obvykle zove krizí. Negativní a destruktivní práce, jež musela předcházeti vybudování nové teorie ‚umění‘ — ostatně sám pojem a majestát umění byl učiněn náležitě problematickým — byla řízena směrnicemi, které nám dal marxistický světový názor, a poznatky a výsledky experimentů v umělecké praxi. Byla-li marxisticky vedeným útokem konstruktivismu vyvrácena klasická estetika, nebyla dosud vybudována marxistická teorie umění; je teprve v počátcích a není naprosto dovedena k definitivním koncům... A tak v době, kdy jsou popírány tradiční koncepce estetické, musila se nutně dostavit přechodná, avšak skutečná krize kritérií.“\*\*

Nuže, jaká a čí kritéria se to vlastně ocitla v krizi? Václavek a Teige říkají, že kritéria staré klasické estetiky, kterou jim

\* Bedřich Václavek: O marxistickou teorii umění. ReD, 3, č. 4, str. 97–98.

\*\* Karel Teige: Bouře na levé frontě. Index, 2, 1930, č. 1, str. 3.



marxismus uložil rozbít. Těch by však stejně nechtěli používat. V tom je zase protimluv. Krize nastala rozbitím toho, co bylo třeba pouze přepracovávat, a je tedy ve skutečnosti krizí rozbíječcích, nikoli krizí rozbitého. Samo radikální bořitelství je gestem krize, nikoli záchranou z ní. Destruktivní zahrocenost avantgardy proti minulým estetickým systémům totiž přesunula většinu jejích základních teoretických tezí do sféry prání a proctví, z nichž některá se sice v určité modifikované podobě splnila, protože vyjadřovala reálné umělecké tendence, ale svou pseudorevolučností odporovala marxistickému chápání kontinuity dějin kultury a děditelnosti pravdivých stránek minulých estetických učen. Proč se avantgardistická estetika dostala do krize kritérií a proč se do ní musela dostat, o vnějších příčinách tohoto stavu zde již byla řeč. Chrádla ovšem i na své rozpory vnitřní.

„Marxistická kritika“, říká Teige, „totiž nemůže být pouhým výkladem a sociologickým hodnocením ideologické složky díla, tzv. ‚obsahu‘: musí být hodnocením materiálu, způsobu jeho zpracování, a hodnocením forem podle jejich zákonné vázanosti s funkcí. Je nutno ukázat na všechny dosud nezpracované momenty, abychom zabránili ustavení nějaké ‚leichtfertig marxistické‘ umělecké teorie... Obsah, fabule ruské literatury byla marxisticky zhodnocena. O slovesném materiálu a formě se však přitom mlčí.“\* Rozumný a oprávněný odpor k vulgárnímu sociologismu ústí do známého avantgardistického dualismu, jenž připouští „marxistické zhodnocení“ obsahu, fabule, nezávisle na formě a materiálu. „Jasno je dnes marxistickému kritikovi,“ domnívá se shodně Václavek, „co musí říci, má-li posuzovat ideologii uměleckého díla. Dovede ze sociálních příčin vysvětlit volbu tématu, poměr umělce k němu, jeho třídní nebo stavovské zaujetí. Může ukázat odvislost umělce nebo uměleckého života od hospodářského života, může odhalit třídní užívání, popřípadě zneužívání umění. Ale nedejme se tím splést: závěry,

\* Tamtéž.

jež pak pronáší, jsou hodnocením národohospodářským, politickým, sociálně psychologickým atd. Jdou na pomoc při budování marxistické teorie umění, nejsou však ještě jí samou. Jakmile se přistoupí k vlastním otázkám, které dosud byly málo propracovány a v nichž panují dosud mezi marxistickými teoretiky a kritiky největší rozpory, jako: zásadní objasnění jevu umění, jeho funkce v rozličných dobách, příčiny změny struktury umění v rozličných obdobích společenského vývoje, souvislost vývoje umění s vývojem společenské práce, její dělbu a formami, poměr vývoje umění a vývoje techniky, formy produkce umění, příčiny formových změn — pak jsme opravdu v nejistotě, prostě proto, že se pohybujeme v oblasti neprobádané, v níž jsou názory neustálené.“\*

Václavek formuluje se serióznější vědeckou opatrností totéž co Teige, ale utěšili bychom se povrchním dojmem, kdybychom v jejich shodné nespokojenosti s vulgárním sociologismem, vydávajícím se tehdy ještě úspěšně za marxistickou teorii umění, spatřovali pouhou výzvu k hlubšímu studiu specifické vnitřní podstaty umění v její historické vývojeschopnosti. Něco tak přirozeného by nedávalo důvod k úvahám o krizi kritérií. Pocit, že je čeká role stavitelů na zbořeništi, však kladl jejich vůli k marxismu překážky nesnadněji zdolatelné. Už z citovaného například vidíme, jak oba teoretikové oddělují obsah uměleckého díla od jeho formy a domnívají se, že lze plodně bádát nad formovými proměnami umění nezávisle na jeho obsahu, který je — což je rub téže mince — i bez „tvaroslovné“ zasvěcenosti přístupný ekonomům, politikům a sociálním psychologům. Nekladou si vůbec otázky po ideovém obsahu díla a světovém názoru umělce, mluví jen o tématu, fabuli, o závislosti umělce a uměleckého života na stavu ekonomiky, o třídním užívání a zneužívání umění. To znamená, že bloudí v kruzích problémů, jež nastolil právě vulgární sociologismus, a nedovedou ještě jít nad ně. Třídní

\* Bedřich Václavek: O marxistickou teorii umění. Red, 3, č. 4, str. 99. Podtrhl B. V.



kořeny témat se tehdy hledaly stejně násilně a vyvozovaly stejně scholasticky jako příčiny formových změn umění ze zdonalování pracovních forem a nástrojů. Co vypadalo pro nezkušené oči náramně materialisticky, bylo ve skutečnosti pseudomaterialistickým závojem idealismu nepříliš novátorského. Požadovaná destrukce starých estetických systémů také pochopitelně nemohla být důsledná. O něco se opřít museli: Václavek čerpá svůj začátečnický marxismus ze sociologického formalismu Hausensteinova, Lu Märtenové a Behneho a jejich prostřednictvím z německé idealistické estetiky, Teige vychází hlavně z teoretického doprovodu modernistických směrů ve Francii, z Baudelaira, Apollinaira a jejich následovníků. Z marxistických autorů znají částečně Plechanova, Mehringa a Trockého. Lunačarskij je odpuzuje jako staromilec a ochránce kulturního dědictví, v tom jsou zajedno s ruskými lefovci a konstruktivisty. Averte k „ideologičnosti“ odráží dobře skutečnost, že avantgarda dvacátých let byla plodnější v těch oborech, kde šlo méně o ideologii, pravdivost a zobrazující funkci a více o techniku, tvarovou emotivnost a účelovost, to jest v architektuře, užitém umění, fotografii, lyrice apod. S teoriemi těchto uměleckých druhů většinou také souvisejí obecněji platné výtěžky avantgardistické estetiky. Neumannovu tezi, že marxista nemůže být v krizi kritérií, je proto třeba doplnit poznatkem, že estetika české avantgardy vycházela spíše z pseudomarxismu než ze skutečného marxismu, hodného svého jména, že měla s marxismem méně společného, než se sama domnívala, a tudíž měla plné právo se cítit v krizi kritérií, třebaže si její pravý původ a reálnou podstatu uvědomovala v náznacích, často převráceně a tak trochu proti své vůli. Když si ji však přiznala, dávala navzdory subjektivním výkladům vlastně za pravdu slovům Neumannovým, že „krize, chaos je v citění těch intelektuálů z levé fronty, kteří mermomocí spojují s revolučním marxismem nekritickou zálibu v ‚avantgardních‘ směrech a náladách literátů a umělců starých i nových. Tento chaos je neodpuštělný teoretikům, činí-li si nároky na poctivost, neboť

mají mít jasno a šfít jasno a nikoli zmatek krkolomnou dialektikou nebo lartpoumlartistním modloslužebnictvím. Je pochopitelnější u básníků a výtvarníků, jejichž silou je možná právě to, že jsou *povalnými* produkty z rozhraní dvou tříd.“

##### 5.

S vysvětlováním generačních potíží krizí kritérií přišel v diskusi Teige, ale Václavek viděl už předtím krizi celého avantgardního umění, přestože se stále cítil jeho stoupencem. Nebylo v něm tolik vášně manifestační a propagátorské jako v Teigovi, neztotožňoval tak často programová přání se skutečností jako on; připadal si víc jako vědec, analytik. Svou druhou knihu nazval Poezie v rozpacích a pod rozpaky rozuměl laboratornost, „čistotu“, společenskou izolovanost avantgardního umění, jemuž prý takzvané účelové, „skutečnostní“ vyjadřovací útvary (jako film a žurnalistika) odebírají sdělnou a zobrazující funkci a dokonce je vytlačují i z funkce emotivní. Tak se prý poezie rozpouští v životě, ustupuje mu, aby s ním za komunismu splynula docela. Václavkova teorie obráží skutečnou životní a společenskou bezmoc odideologizované, „čisté“ poezie, ovšem jen zčásti ji bere jako krizovou anomálii a z druhé části ji naopak posvěcuje. Václavek se totiž domnívá, že tato její „čistota“, „laboratornost“ a „elementárnost“ (jak znějí dobové termíny) ji zcela logicky staví na vrchol dosavadního básnického vývoje, který determinován mechanismem výrobních sil nemohl prostě vyústit jinak: „Umění v době imperialismu nemá žádných jiných zřetelů než estetických... Odpoutáno od praktických cílů, je čistým ztělesněním estetické stránky obsahu lidského vědomí... Toto úplné osamostatnění umění je nutným vývojovým krokem vpřed, asi tak, jako je koncentrace výroby nutným historickým stadiem... V době nejvyšší komplikace a diferenciacie života je nutná i tato diferenciacie lidské duchovosti.“\* Na jedné straně si Václavek uvědomuje,

\* Bedřich Václavek: Poezie v rozpacích. P., Odeon, 1930, str. 66–67. Podtrhl B. V.



že vrcholné avantgardní umění se může obracet jen k úzké vrstvě vnímatelů, na druhé straně však pod vlivem teorie, podle níž proletariát dává přednost strojovým tvarům před rukodělnými, poněvadž jeho emotivnost je prý určována strojovou prací, soudí, že právě tyto čisté, experimentální tvary se budou moci stát na nové porevoluční společenské základně materiálem pro příští kulturu kolektivistickou. „Zatím však trvá vývojový paradox, že dělník má nejbližší k umění naturalistickému, kdežto objektivní smysl dělnického hnutí směřuje právě proti tomuto umění a připravuje umění nenaturalistické.“\*

Václavkova koncepce je plná rozporů a zároveň vzácná důsledností, s níž tyto rozpory obnažila a pomohla je překonat. Abychom ji správně pochopili, museli bychom si přiblížit náplň některých pojmů, dnes už vykládaných odlišně, na prvním místě pojmu naturalismus. Václavek pod ním rozumí veškeré zpodobující umění, nejen skutečný naturalismus, ale i všechny vývojové fáze realismu. Nerozlišovat naturalismus od realismu bylo ve dvacátých letech obecným zvykem, v estetice avantgardy především, ale i mimo ni. Václavek však od svých učitelů, odchovaných německým expresionismem, přebírá rozsáhlé sociologické zdůvodnění tohoto pojmu a dál je rozvádí. Realistické umění pokládá za produkt čistě buržoazní. Našel v něm prý výraz typicky měšťácký fetišismus věcí. Jen v naturalismu takto pojatém se projevuje osobitost a individualita umělce a národní ráz jeho umění. Zdůrazněním této souvislosti podává Václavek krásný příklad toho, jak se u něho v tomto období proplétají pravdivé historické poznatky s jejich šablonovitým, často na ruby obracejícím výkladem. Postřehem o individualizaci a národní specifičnosti realistického umění se je domnívá usvědčovat z individualismu, subjektivismu a nacionalismu, neslučitelných s kolektivismem a internacionalismem marxistické ideologie dělnického hnutí. Ocítá se v situaci biblického Baláma, jemuž moabitský král musel

\* Tamtéž, str. 106.

vyčíst: Abys zlořečil nepřítelům mým, povolal jsem tě, a ty pak ustavičně dobrořečíš jim. Česká avantgarda měla také své individuality a nevymkla se z řádu národního umění, ale realismus skutečně umožňuje plnější realizaci subjektu, neomezovaného subjektivismem, a hlubší celonárodní významnost svých děl, což se koneckonců projevilo i v realistických tendencích avantgardního umění samého. Václavek nezavíral oči před fakty: viděl, že „naturalismus“ je pro dělnického vnímatele stále přitažlivější než „čistá poezie“, a neušla mu ani životnost realistické literatury sovětské. Teoreticky však tyto skutečnosti vysvětloval závislostí dělnictva na měšťáckém vkusu a realismus v sovětské literatuře vykládal jako ekvivalent soukromokapitalistického sektoru v ekonomice. Fakta se pod povrchem stránek Poezie v rozpacích stále přou s teorií a teorie s fakty.

A že šlo přes všechny subjektivně čisté úmysly o teorii marxistickou víc podle jména a přání než duchem, toho si povšimli sami mladí marxisté, Václavkovi vrstevníci. Po vydání Poezie v rozpacích se rozpoutala diskuse, v níž vyvrcholila teoretická stránka generačního účtování. Zásadní filosofické a kulturně politické kritice ji podrobil Eduard Urx a po něm se některými jejími základními tezemi ze specifitějších aspektů kulturně historických a estetických zabýval Ladislav Štoll. Oba především odmítli Václavkovo „sociologické“ objasňování umění z vývoje techniky a zbožnění „revolučního činitele stroje“ a postavili proti němu historický materialismus v interpretaci Plechanovově, a z něho pak zvláště jeho teorii o nikoli přímém, ale zprostředkovaném působení ekonomické základny na ideologickou nadstavbu. Václavek ovšem nevražoval umění do sféry ideologie, s ní podle něho má co společného jen špatné umění měšťácké, to jest „naturalismus“, Václavek pokládal umění za produkt výroby. Nikoli realizace duchového obsahu, ale dělání věcí, zcela v linii tehdejší formalistické estetiky. Umění „ideologické“, s „duchovým obsahem“, je podle Václavka přežitkem nediferencovaného stadia, kdy plnilo funkce náboženské, vědecké a



referující, kdežto moderní diferenciací funkcí mu ponechává pouze působení estetické. Nové umění už nemůže bojovat, agitovat, epicky vyprávět, v tom všem prý je účinněji zastane účelová tvorba „skutečnostní“: žurnalistika, satira, karikatura, plakát, agitační veršování, tedy obory, v nichž umění nemá prý co dělat. Chceme-li důkaz, jak úzce souvisí estetická teorie s uměleckým proudem, k němuž se přimyká, ať se tváří jak chce vědecky a nadprogramově, jak vlastně „neprogramová“, „vědecky nezajímavá“ estetika vůbec není možná a jak míra její vědeckosti záleží vždy také na životnosti a historické váze umění, jemuž razí a zdůvodňuje cestu, takových důkazů má Václavkova Poezie v rozpacích až nazbyt a není touto svou stránkou v rozporu ani s ruským formalismem, ani s českým strukturalismem, s nimiž koneckonců sousedí celou řadou dalších společných zájmů a východisek.

Eduard Urx velice dobře rozeznal vratkost Václavkových filosofických základů, našel v nich pragmatismus a relativismus (k nimž se například Teige při teoretické formulaci poetismu hlásil zcela nepokrytě), vyvrátil vyvozování myšlení z chtění a hledání kritéria pravdy v její užitečnosti pro kolektiv. Proti mechanicismu Václavkových převzatých sociologických teorií postavil dialektiku jako boj protikladů a objasnil materialistický smysl zákona negace negace. Rozumí se, že Urxova platforma obsahovala také některá dnes dobře rozeznatelná zjednodušení a Štollův příspěvek může překvapovat naivitou, s jakou v soudobém marxismu odděluje „teorie ekonomicko-politické“, v nichž nachází „úplné jasno“ a „šťastné znamení jednoty slova a činu“, od teorií estetických, kde prý panuje neproniknutelný zmatek a nebylo dosud nic pozitivně marxistického vykonáno. Při všem tomto málo ještě poučeném mladistvém radikalismu a přes všechny tyto sklony k černobílému třídění jevů přichází však Štoll do diskuse s jednou závažnou myšlenkou: z Plechanovovy stupnice rovin mezi základnou a nadstavbou si všímá „psychologie společenského člověka“ a razí požadavek podivuhodně jasnožřivý: „Doposud ukazovali nám marxisté společnost

a v ní člověka se všemi jeho vnějšími závislostmi a vztahy. Nyní dochází konečně k nutnosti, aby byla ukázána společnost v člověku, aby byly vědecky vysledovány ony procesy ve vnitřním životě individua, jež jsou podmíněny vývojem výrobních sil, historickým pochodem společenských změn. Jde o to, ukázat, jak síly zákonů řídících vývoj společenského celku prostřednictvím psychofyziologického ustrojení se zrcadlí v přirozených vlastnostech jedincových, v jeho chování, v jeho citech, zvycích, rozhodnutích, myšlenkách, v jeho ideologii.“\*

Jak včasné to bylo upozornění a kolik budoucího programu je v něm skryto, ukázala hned vzápětí na svou dobu bystrá a nebezpečná kritika z protivnického tábora idealistického ve stati\*\* Václava Černého, který si po přečtení Bucharina, Václavka a ještě několika dalších pramenů zredukoval marxistickou estetiku na tezi o ekonomické podmíněnosti umění a postavil se proti ní s argumentem, že pomíjí nejdůležitějšího zprostředkujícího činitele, umělce osobnost a jeho talent, jež rozhodují o hodnotě, a že zanedbává zpětné působení ideologie na základnu. Václav Černý se domníval, že tím marxistickou estetiku jednou provždy oddiskutoval, zatímco myšlenka, již se jí domníval porážet, byla dávno vodítkem kritických projevů třeba Neumannových nebo Fučíkových, nebyla cizí ani konkrétní kritické činnosti Václavkově a proudila do prací našich prvních marxistů v oboru estetiky i s důvěrou, s jakou se obraceli k autoritě Šaldově. Během generační diskuse se Šaldovo jméno ozvalo několikrát: Sekanina doporučoval avantgardistické kritiky nekonající svou povinnost k Šaldovi jako k Heraklovi, aby si od něho dali vyčistit vlastní Augiášův chlév, a Neumann jim dával jeho rozbor Durychova Bloudění přímo za příklad metodologický, zahanbující prý i svým aspektem společenským jejich povrchní a hybridní marxis-

\* Ladislav Štoll: Lidé v laboratoři. Levá fronta, 1, č. 8, 15. 1. 1931.

\*\* Václav Černý: Historický materialismus jakožto umělecká kritika. Čin, 2, č. 11, str. 292–295, 22. 1. 1931; č. 14, str. 318–323, 29. 1., č. 16, str. 368–373, 12. 2.



mus. Vkládat tolik nadějí do Šaldy a přitom nechápat význam umělecké osobnosti, to bylo prostě nepředstavitelné, pokud nebyl někdo zcela zaslepen. Václav Černý soudil — jako ostatně tolikrát později — marxismus na základě absolutizované litery, nikoli z jeho ducha a z faktů, jichž se věcnějším kritikům nabízelo bezpočet, ale Štollův postulat znamenal i v tomto rámci už něco víc než pouhou empirickou korekci. Zrcadlil kus teoretického sebeuvědomění, přinášel metodologickou formulaci problému, a k tomu ještě nad jiné závažného.

Abychom si přiblížili jeho další vnitřní souvislosti, připomeňme si, že Václavek sice teoreticky vyléval spolu s měšťáckým individualismem i individualitu z nového umění, podtrhává jeho přípravný kolektivismus, metodickou uniformitu a poplatnost stroji, ale antropologické zřetele byly nezávislé na tom v estetice avantgardy velmi silné. Jak Teige, tak Václavek sjednocovali svá programová úsilí abstrahovaným obrazem nového člověka, na jehož míru tak z gruntu přešivali celou soustavu umění, a v tom navazovali na jeden z programových rysů proletářské literatury, de facto nikoli nejméně utopistický. A poněvadž avantgarda vystupuje jednoduše jen v představách svých včerejších teoretických šikovatelů a dnešních apologetů, můžeme i v rozdílnostech Václavkova a Teigova vidění nového člověka spatřovat důležitý znak jejich vzájemné odlišnosti. Teige se obrátil zády k Wolkerovu požadavku syntézy „umění všedního a nedělního“ a navázal na starší Březinovo: „Po šesti dnech práce a budování světa je krása sedmým dnem duší.“\* Poetismus se má v jeho pojetí stát uměním života, ale život odvozuje Teige spíše od slovesa užívat si než od slovesa žít. Teige rozuměl pod životem bezstarostné prožívání zajištěné existence, komfort, cestování transatlantiky a spacími vozy, karnevaly a lidové slavnosti. Život prudký a spádový, plný vzruchů a energie, zkrátka: moderní život. Nové kultuře ukládá, aby „cílevědomým

a uvědomělým kultivováním ducha, smyslu a těla vytvořila nového člověka, pracujícího básníka, člověka iniciativy, utopistu, který realizuje svůj sen a jehož duch nalézá nejvyšší zadostiučinění nikoliv v nostalgické poezii zklamané touhy, ale v životě samotném, tj. v životě organizovaném, v životě, který on organizuje.“\* Na druhé straně ovšem pro něj dědictvy uzurpuje dekadenci, neboť „úpadek, toť uvolnění kodifikované morálky, bezstarostná ležérnost života a zjemnění ducha“,\*\* a život nemá žádný cíl, nevede odnikud nikam. Proslulý optimismus avantgardy má v zrcadle Teigových teorií dvě zřetelně protikladné stránky: jednak okřídlující naděje na „rudou budoucnost“, která bude stavět konstruktivistická města a naplní život člověka moderními smyslovými senzacemi, jednak vůli bavit se a přehlušit veselím rozkolísanost poválečných životních hodnot i kocovinu z nesplněných revolučních snů. Strojová výroba prý dává člověku „dokonalou prázdnu“, „revoluční pohyb života chce socializovat komfort a blahobyt“, neboť „bez komfortu a blahobytu není kolektivního štěstí“ a „jedině v komfortním životě nemusíme jísti, abychom ukojili hlad, ale abychom podráždili chuť.“\*\*\* Nový člověk tohoto typu je subjektivně utkána z Teigových snů o socialistické budoucnosti, je projektem, v němž se však objektivně a proti vůli autorově obráží morální kodex středostavovské inteligence stabilizačního období, zlepšení životních podmínek dělnictva, přechodné intermezzo dostatku a příležitostí k vyžití. Václavek přejal od Teiga všechny základní články jeho avantgardní víry, včetně „důsledného antropocentrismu“, ale jeho ideál člověka prozradí přesto rysy značně odlišné: „Rodící se nový člověk žije prudkým tempem rozkolísané dnešní doby. Nemiluje individualistické mnohosti a odlišnosti, ale zařazení do celku. Není rozplývavý, ale miluje velký obrys. Splývají v něm protiklady naivity a vědění. Kde je již svoboden, žije velkou konstruktivní, tvůrčí pracovní

\* Karel Teige: Stavba a básně. P. 1927, str. 96.

\*\* Tamtéž, str. 135–136.

\*\*\* Tamtéž, str. 96–97.

\* Otokar Březina: Hudba pramenů. 2. vyd. P. 1918, str. 26.



vášní. Dobro a zlo jsou mu jen označeními pro místo v hierarchii vývoje. Tragický patos a přemíra citu ustupují u něho do pozadí. Do popředí vystupuje vůle být nekomplikovaný... Typ nového člověka je ideál hygienický: Člověk omlazený, elastický, neizolující se od širokého a hlučného života, jenž miluje stejně dobře trenovaného ducha jako tělo. Roste člověk nové vitality, jenž přes to, že nemá žádných iluzí, je v podstatě optimistický a naivní... Má vlastnosti prostě lidské a sociálně potřebné. Proti genialitě váží si metodické, jasné práce. Svou duchovnost neklade v protivu k hmotné realitě a civilizaci. Jeho duchovost není v alexandrinství, přemoudřelosti, vtípnosti, estétství, ale v přesnosti, nesentimentálnosti, bystrosti, hybnosti a aktivitě, věčnosti, přísné neosobnosti a přímosti. Je vnitřně rovnovážný a pevný, puzený pouze neklidem zvědavosti, čilým reagováním na měnící se okolí, stálým hledáním nových věcí. Vynalézavost, jež se neohlíží na ustálené, vybudované a dokonalé formy, charakterizuje veškeru jeho tvorbu... V osobním životě — jako v životě společnosti — vystupuje do popředí plán, řád, zákon, jež mohou plně ovládnout život jedincův teprve v nové společnosti, osvobozené od anarchie, individualismu“.\*

Bylo by snadné odhalovat v této vizi rozporné, anebo srovnávat její přímočarou naivitu s pozdějšími zkouškami socialistického člověka a pozastavovat se nad jednorozměrností i zneužitelností Václavkova lidského ideálu. Než o to teď neběží. Václavkův nový člověk i v této podobě na sebe prozradí, že v něm je méně estétství, dekadence a požitkářství než v jeho sourozenci z otce Teiga. Má v sobě naopak víc inženýrství, jež odpovídá technicistické zaujatosti Václavkovy estetiky křtěné konstruktivismem. Uprostřed avantgardistického štěpení člověka na rozum a smysly a jeho kultury na iracionalistické bezúčelové umění a racionální funkcionalismus oborů užitkových akcentuje silněji rozum, řád a metodu.

\* Bedřich Václavek: Poezie v rozpacích. P. 1930, str. 37–38. Podtrhal B. V.

Jestliže Teige většinou doháněl svými teoriemi básnickou tvorbu Nezvalovu, která se jim ovšem často vymykala, až se jim koncem třicátých let vymkla nadobro, Václavek má víc společného s vývojovou logikou Vančurovou, i když jeho dílům — zejména z třicátých let — někdy neporozuměl. Nemůže také zapřít, třebaže zapírá, hlubší kořeny v půdě někdejší proletářské literatury, která jej přes všechny pozdější odpor v některých bodech trvale poznamenala. Teige i po lekcích generační diskuse pokračuje v manifestování poetismu a stále touží dát jeho uměním „nové společnosti nový typ člověka: nové pudy, nové smysly, nové tělo, nová duše... nová společnost potřebuje harmonického, totálního člověka, jenž ze svého biologického středu má pevné stanovisko instinktivní jistoty ke všemu“. Člověk totální se mu kryje s člověkem biologickým. Podle Teiga „je třeba naučit lidstvo užívat svých smyslů nejintenzivnějším a nejdirektnějším způsobem, poslouchat nádherných zákonů organické hmoty a tělesného stroje, chopit se života všemi póry chvějící se pokožky, užít radostí svalů a smyslů, jež jsou podmínkou harmonie bez neklidu a slabosti, základem průzračného jasu vědomí“. Právě „nová poezie, jejíž teorií jest poetismus, je povolána k této kulturní revoluci“\*. Po tom, co jsme si připomněli, uznáme, jak bylo krajně důležité, že mladá marxistická teorie kritickým příspěvkem Ladislava Štolla nejen odmítla Teigovu biologizaci člověka s pomocí Freudovou, ale že spolu s ní neodmítla celou šíři antropologické problematiky a pokusila se — požadavkem „ukázat společnost v člověku“ — naopak dát skutečné, neredukované lidské totalitě pevnější materialistický základ. Včasnost tohoto impulsu převážila všechny začátečnické naivity, jimiž byl provázen.

\* Karel Teige: Báseň, svět, člověk. Zvěrokruh, 1, č. 1. Knižně K. T.: Svět stavby a básně. P. 1966, str. 494, 498 a 497. Podtrhl K. T.



Václavek se s Teigem na rozcestí generační diskuse v estetických otázkách rozcházejí; a již se nesejdou. Teige dál teoreticky zdůvodňuje poetismus, který již prakticky přestal existovat, a nabízí jej příští socialistické společnosti s výhrudným: nepřijmeš-li, nespasíš se, kdežto Václavek přijímá Štollovu a Urxovu kritiku a reviduje svou estetickou soustavu od základu. Nikoli ovšem jen pod dojmem teoretických argumentů, ale i po praktické zkušenosti z cesty do SSSR, kde se účastní známé charkovské konference mezinárodní revoluční literatury. Dostává se však zároveň také pod vliv rappovských teorií, které konferenci ovládaly, a tím v některých otázkách z deště pod okap. Třebaže tato konference věděla o nebezpečí „mechanického přenášení politických norem do literatury“, její jednání a četné rezoluce, počítajíc v ně i Otevřený dopis revolučním spisovatelům v Československu (na jehož formulacích se Václavek podílel), se jen hemžily pravými a levými úchytkami. I Václavek nalézá nyní po návratu z Charkova při zpětném pohledu ve své Poezii v rozpacích „ultralevé úchytky“, zvláště v přeceňování „čisté poezie“, v její izolaci od bojových úkolů, v nedocenění možností proletářské literatury za kapitalismu a v podcenění naturalismu. Filosofické a politické námitky Urxovy Václavek vesměs uznal a přijal. Estetické pak ještě prohloubil, upřesnil. Nicméně nehistorické schéma vývoje umění od naturalismu k „čisté poezii“ zůstalo nedotčeno jak Urxem, tak Václavkem. Urx, který svého času korunoval závěr proletářské literatury u nás skvělým postřehem o jejím „proletářském realismu“, nyní soudí: „S Václavkem nutno se postavit proti oněm „marxistickým“ nedoukům, kteří volají po novém — prý proletářském — naturalismu v umění, vidouce v něm jedině revoluční a historicky oprávněné umění v dnešní době a popírajíce zároveň vyšší kvality a historickou nevyhnutelnost „čistého umění“. My nenazýváme tzv. „čisté umění“ uměním proletářským, tím méně socialistickým, vidíme v něm jen jeho vyšší kvality vůči minulému

měšťáckému umění, prvky budoucího „umění“ komunistické společnosti.“\* Václavkovi toto stanovisko pochopitelně vyhovuje, protože vychází z jeho názorů. Ale nebrání mu, aby se ztotožnil s Urxovým požadavkem vřadit umění do revolučního ideologického boje a aby se pod tímto zorným úhlem podíval na své bývalé teorie ještě o něco skeptičtěji než Urx: „Právě výlučná orientace na estetické akcenty vede k nejzazší izolaci umění, k překonané estetizaci, která musí být překonána — především tím, že se umění bude obrátat aktuálními společenskými otázkami, že umělec k nim bude zaujímat stanovisko a bude bojovat — svým způsobem a na svém úseku — za vítězství proletariátu a připravovat socialistickou společnost. Otázka významu předmětu v umění vypadá pak zcela jinak. Zejména však vystupuje do popředí — vedle čistě estetických akcentů — ideový obsah díla, stávaje se rozhodným. Nutno říci přímo, že čisté umění má jen význam technického pokroku, a není-li aplikováno pro socialismus, je významu mizivého, ano může být i vysloveně kontrarevoluční.“\*\*

Těmito slovy již Václavek opouští antirealistickou platformu, i když mu stojí v cestě ještě rappovská teze o „dialekticko-materialistické tvůrčí metodě“ a řada dalších nejasností praktičtějšího rázu. Diskuse pokračuje. St. K. Neumann nepřijímá polovičatý rozchod s přeceňováním „čistého umění“ jak u Urxe, tak u Václavka, a vidí v něm „stanovisko oportunistické“\*\*\*. Také rezoluce charkovské konference mají podle něho „spíše ráz úředního oběžníku o revoluční literatuře, ale nepouštějí se do marxistického rozboru jednotlivých problémů.“ Neumannova skepse se tu ukazuje být rubem moudrosti. Další události ji plně potvrzují. K teorii o relativní pokrokovosti a užitečnosti „čisté poezie“ se svým způsobem

\* Eduard Urx: Bedřich Václavek v rozpacích. Tvorba, 5, 1930, č. 51–52, str. 818, 31. 12.

\*\* Bedřich Václavek: O marxistickou estetiku. Tvorba, 6, 1931, č. 7, str. 106, 19. 2. Podtrhl B. V.

\*\*\* S. K. N.: Je možná svobodná diskuse marxistická? Levá fronta, 1, 1931. Knižně: O umění. P. 1958, str. 218.



vyslovují i účastníci „ankety o fašismu a kultuře“ — další diskuse, která začala v Tvorbě stejně nešťastně jako diskuse generační, ale podobně jako ona vynesla i závažný uzel problému s návrhy na jejich řešení. Nebudeme-li se tu zabývat jejím průběhem a podružnými zákrutami, připomeňme si alespoň, že jde v jádru věci o „spor dědický“, jaký se vynořil i v obou předchozích vlnách vývojového proudu naší marxistické estetiky. Tentokrát však na jiné úrovni teoretické. A otázka, co dědit a na co navazovat, se v tomto sporu svérázně proplétala s otázkou, jak vůbec chápat podstatu kultury a umění, v čem vidět jejich hlavní smysl. K trvalým teoretickým ziskům diskuse o Václavkově Poezii v rozpacích patřilo zjištění, že umění není přímým a pasívním produktem výroby, ba ani ekonomických poměrů, ale je jimi určováno jen v konečné instanci a prostřednictvím několika relativně samostatných mezistupňů. V češtině předtím již vyšly, s Fučíkovou předmluvou, Leninovy stati o Tolstém, v nichž je tento šlechtic, žijící a tvořící v poměrech převážně ještě feudálních, charakterizován jako „zrcadlo ruské revoluce“, ale k jejich hlubšímu teoretickému domyšlení ještě scházely předpoklady: Fučík sice chápe Leninova slova jako protiváhu sociologismu, ale bere si z nich jen přesnost společenského zařazení Tolstého idejí a řez jejich rozporností. Počátkem třicátých let se u nás začíná číst i Leninův Materialismus a empiriokriticismus, nejprve v německém překladu. Účastníci diskuse v Tvorbě, kromě nešikovného iniciátora, znají i Leninova slova o nutnosti převzít všechno cenné z kultury minulosti. Na co se však orientovat v kultuře měšťácké epochy, tak zní otázka.

Dvě protikladné odpovědi na ni se vyhranily ve stanoviscích Eduarda Urxe a Kurta Konrada. Urx postavil do středu kultury vědecké poznání a s tímto vodítkem došel k názoru, že co do poznávacích mohutností zaznamenává kultura za kapitalismu obrovský pokrok a že se tedy stává postupem doby čím dál pravdivější. Z této pravdivosti se pak rodí i prvky kultury socialistické, která může přímo navazovat na nejpokročilejší a nejnovější výtěžky kapitalistické kultury. Dá se

pochopit, že tato koncepce — poněkud ještě mechanicky užívaná kritéria třídnosti v oblasti kultury — donutila Urxe považovat i „čisté umění“ modernistických směrů za nejpokrokovější stupeň minulé kultury a doporučovat, aby byl přijat a překonán něčím, co by z něj přímo vyrůstalo. Konrad naproti tomu zvolil za hlavní článek kultury její ideologii a tento zorný úhel mu ukázal něco naprosto opačného: kultura za kapitalismu slouží zájmům buržoazie, ta je stále silněji nucena zastírat podstatu své třídní nadvlády a k tomuto cíli zneužívá i kultury, v níž ne všechno modernější je eo ipso pravdivější, ale spíš naopak: čím blíže k současnosti, tím více zjemnělých lží. I toto stanovisko koresponduje s Konradovou nesmiřitelností vůči levému nonkonformismu avantgardy, jak jí dal najevo během generační diskuse. Závěrečný účastník diskuse, Ladislav Ormis (Szántó), se sice postavil na stranu Urxovu, ale do problematiky samé už nic nového nevnesl. Podpořil však názor, že „vítězství socialistické kultury bude syntetický proces, což znamená, že v ní bude obsaženo vše, co v kapitalistické kultuře bylo zdravé, pravdivé, vývoje schopné“\*. Dědický spor se tedy nevyhrotil ani dilematicky, diskusí došel dech, nenašlo se východisko v prolnutí obou stanovisek, jež by odpovídalo podílům poznávací a ideologické stránky v kultuře, ale sám požadavek syntézy byl vyřčen a směřovaly k němu i další názorové platformy, například Václavkova. Problém zůstal otevřen, ale připravovalo se již jeho nové probírání a rozebírání v pracích další diskusní vlny, kde zaujal jedno z ústředních míst.

## 7.

Od generační diskuse můžeme také datovat vznik komunistické kulturní politiky u nás jako určitého odvětví stranické práce. Do té doby spočívala všechna váha odpovědnosti za ni na jednotlivcích (Neumann, Hora), nebo na osvětových

\* Eduard Urx: Složit zbraně na kulturní frontě? Tvorba, 5, 1930, č. 46, str. 732, 17. 11. Podtrhl E. U.



institucích (Proletkult), i když právě Neumann vložil hodně energie do toho, aby z Proletkultu udělal především řádný nástroj marxistické propagandy. Stranické orgány se ve dvacátých letech víceméně nezajímaly o kulturu a její směřování, ale jen o politickou podporu ze strany tvůrčí inteligence. Avantgardistický požadavek přísně oddělit umění od politiky a neplést obě sféry dohromady, jak jej rozpracovával především Václavek, vyhovoval tedy nejen estetice poetismu, ale i stranické praxi, o čemž svědčí i fakt, že se mu dostalo podpory v ústředním teoretickém listě.\* Avantgarda uznávala politickou angažovanost umělců, nikoli však umění. Umělec ji měl dávat najevo buď jako občan („Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce“), anebo v tzv. „účelových útvarcích“, do nichž však neměl mísit estetické zřetele. Důraz na „účelové útvary“ vedl třeba k novému pojetí plakátu a k rozkvětu reportáže, v těchto letech a pod těmito hesly se teoreticky konstituovala „literatura faktu“, ale pro celkový vývoj umění i „kulturní fronty“ měl avantgardní dualismus přirozeně důsledky negativní. Pokud jde o kulturní politiku diktatury proletariátu, u nás tehdy jen vzhledem k budoucnosti, převzal Václavek názory Trockého a soudil, že proletářský stát má nechat umění na pokoji, ať se vyvíjí kam chce, a jen je kontrolovat pomocí bdělé revoluční cenzury. Generační diskuse odsoudila maloměstácký nonkonformismus a Urx dokázal přežít avantgardistického dualismu i překonanost defetistické kulturní politiky Trockého. Václavek ve své čestné a naprosto neponižující sebekritice výtky přijal. A začal okamžitě pracovat pro to, aby se levé umění zapojilo do politického boje dělnické třídy, což souznělo s duchem doby a přispělo k znovunastolení politické a sociální problematiky v mnoha literárních dílech.

V avantgardní generaci tedy padly staré přehrady a stoupla politická aktivita. Ale události, jež vyvolaly generační účtování, měly dosah mnohem širší. Konflikt a rozchod sedmi

\* Viz nepodepsanou poznámku o Pásmu v Komunistické revui, 2, 1925, str. 720.

předních spisovatelů s KSČ položil otázku po vztahu tvůrčího intelektuála a revoluční politické strany. Je vůbec umělec vítaným členem strany? Má účast na stranické práci nějaký význam pro jeho tvorbu? Josef Hora vylévá v brožuře Literatura a politika všechnu nastrádanou trpkost, hlásí se dále k socialistickým ideálům, ale umění považuje za neslučitelné se stranicím. Ivan Olbracht nechce mít nic společného jen s KSČ, jinak se cítí být stále komunistou. Stejně tak i Majerová, i když její redigování Činu uvádí tuto subjektivní přesvědčenost ve větší pochybnost než literární práce Olbrachtovy. Seifert se však hříchů revolučního mládí veřejně zříká a je za to ostře napaden Fučíkem.\* Ale i ten, koho začal podpis na prohlášení sedmi hned druhý den mrzet a kdo našel nejdříve cestu zpátky, i když členství ve straně neobnovil — máme na mysli St. K. Neumanna —, usoudil: „Deset let přímých i nepřímých zkušeností se stranou a intelektuály poučilo mne, že pro stranu i intelektuála je prospěšnější, stojí-li intelektuál vedle strany, není-li strana odpovědná za jeho úchyly, skrupule, náklonnosti, potřeby, nálady a rozmary a nepotlačuje-li jich tudíž, a není-li intelektuál přímo odpověden straně za svou práci a za svůj život.“\*\*

Neumann pochopitelně zobecňuje, jak výslovně podotýká, své osobní zkušenosti a vyvozuje z nich jiné závěry než Hora a ostatní. Odpovídalo se ovšem i z druhé strany. Fučík musel ve funkci redaktora Tvorby čelit rozhořčení dělníků, kteří pokládali diskusi s intelektuály a o intelektuálech za marnění času a doporučovali je prostě hodit přes palubu jako zbytečnou přítěž. „Spojení intelektuála s revolučním hnutím dělnickým je ovšem životní otázkou především pro něho,“ uzavírá Fučík řetěz příkladů a námitek. „Ale domnívat se, že tyto vztahy jsou jen takto jednoduché, to není nic jiného než oslabování revolučních sil.“\*\*\* Intelektuálové jsou nositeli

\* —jef—: Básník u mikrofonu. Tvorba, 6, 1931, č. 20, str. 309—309.

\*\* St. K. Neumann: Krize národa. P. 1930, str. 8.

\*\*\* Julius Fučík: Intelektuálové. Tvorba, 5, 1930, č. 4, str. 50, 30. 1. Podtrhl J. F.



teorie, bez níž není revoluční praxe, jen prostřednictvím intelektuálně lze neutralizovat maloměšťáky, na intelektuálech závisí tvářnost a rozvoj kultury. Fučíkovy dobové argumenty se zhruba kryjí s důvody, které vedly k založení organizace levicově smýšlející inteligence Levá fronta. Zprvu ji tvořili přívrženci a souputníci Devětsilu a její první organizační platformou se stal Teigův ReD. Později, nikoli bez zásluhy generační diskuse, se základna rozšířila a do čela stejnojmenného listu byl postaven St. K. Neumann, jehož názor na vztah intelektuála a strany jsme si citovali.

Neumann už neomezoval Levou frontu na okruh sympatizujících s avantgardou, ba domníval se, že příslušnost k avantgardě neskýtá ještě apriorní záruku levicových názorů. Chtěl, aby Levá fronta sdružovala intelektuály, jimž je možné vysvětlit třídní povahu státu a získat je pro dialektický a historický materialismus. Politicky má mít „nejloyálnější a soudružský poměr ke straně komunistické, aniž se však chce vyhýbat věcné kritice jejích nedostatků a omylů“\*. Podle Neumannova mínění bude Levá fronta „nezávislou na straně komunistické a změnách v jejím nitru“, půjde jí o založení marxistické tradice u nás, a protože „inteligenci nestačí štěpovati tezemi, inteligenci třeba z gruntu přeorávat“, je nutné, aby se metodou práce stala „volná diskuse, účelně dirigovaná, ...trpělivá a přesvědčovací, pokud jde o přívržence různých odstínů, a nikoli kaceřovací a vylučovací“\*\*. Oba Neumannovy programové projevy vyvolaly živou diskusní odezvu s mnohými pro i proti. Nejradikálněji je atakoval Gustav Bareš a jemu také patřily Neumannovy vysvětlující odpovědi. Bareš byl ve vleku dobově zjednodušujícího, sektářského hesla „buď spojenec, anebo nepřítel“, a proto si vyložil požadavek nezávislosti na KSČ, chápaný Neumannem ve smyslu úsilí o získání širších vrstev inteligence než jen otevřeně sympatizujících se stranou, jako nebezpečí závislosti na buržoazii. Také z jeho chápání marxismu jako teorie, ro-

dící se přímo z třídního boje, čišela vulgarizace a Neumann byl v právu, když je nazval „nebezpečným primitivismem“ a vyzvedl proti němu „vědění“\*. A tak i když diskutující mohli poukazovat i na některé nedomyšlené formulace Neumannovy, časový odstup dává jeho stanovisku vcelku za pravdu, ba podivuhodně je aktualizuje. Zdá se, že počátkem třicátých let nebyla doba a situace zralá k tomu, aby se prosadila Neumannem požadovaná zásada „svobodné diskuse marxistické“ (Neumann také přestává od dvacátého čísla řídit Levou frontu), a později se prosazovala ještě přes větší překážky. Nebudeme-li tedy s Neumannem souhlasit v názoru na přednost volného spojení intelektuála s komunistickou stranou, shledávající toto stanovisko pouze osobně oprávněným a opakovatelným jen ve vzácných případech, musí nám přesto i dnes imponovat bytostná jednota nesmiřitelné marxistické principiálnosti, kterou mu malé dušičky nejsou s to odpustit dodnes, s vidoucí chápavostí pro reálné obtíže hnutí, šíří tolerance a odporem k „mechanickému pojmání“ problémů a k „byrokratické pedantičnosti“\*\*.

## 8.

Žádná jednotlivá osobnost, ani Neumannova, však nemůže posloužit za měřítko, podle něhož by bylo možné rozlišovat v diskusi let 1929—1931 názory překonané od trvalejších. Hranice pravdy a omylu neodděluje od sebe účastníky diskuse, ale prochází myšlenkovou výstrojí každého z nich, ponechávajíc tu větší, tu menší její část pastvě času. Zastavujeme-li se u některých stanovisek déle než u jiných, nečiníme tak ze sympatie k osobám, ale pro aktuálnost názoru, který leckdy ve své době neuspěl a nedočkal se prodlužující odezvy, ačkoli by mu patřila víc než jiným. Sama diskuse, označovaná jako

\* s.k.n.: Běží možná o nedorozumění. Levá fronta, 1, č. 6, str. 1, 2. 1. 1931.

\*\* s.k.n.: Je možná svobodná diskuse marxistická. Tamtéž, č. 10, str. 2, 29. 1. 1931.

\* N.: (úvodník). Levá fronta, 1, č. 1, str. 1, 5. 11. 1930.

\*\* S.K.N.: Smysl Levé fronty. Levá fronta, 1, č. 4, str. 1, 11. 12. 1930.



„generační“, přetrásla na svém sítě řadu názorů a stanovisek, roztříдила mnohé z nich a především se přičinila o prudké ideové vypění celé české kulturní levice. Neprokázala jen moudrost Neumannovu, neuvedla jen do marxistického tábora dva nové, mladé teoretiky, Kurta Konrada a Ladislava Štolla, znamenala i obrat a přípravu nejzralejší etapy v díle Václavkově a zasloužila se také o vzestup toho, jehož názory potvrzovala nejméně, o vzestup Karla Teiga. Třebaže Teige zůstal na rozdíl od Václavka tvrdošjně při své staré avantgardní ortodoxii, stáhl se v první polovině třicátých let hlavně na pole architektury, kde se třecí plochy mezi avantgardismem a marxismem omezovaly na minimum, vykonal mezi socialistickými architekty plodný kus teoretické i organizační práce a proti letům dřívějším i pozdějším dokázal podřizovat svá avantgardistická estetická dogmata zájmům a potřebám komunistické politiky. V této přestávce mezi poetismem a surrealismem vznikla jeho nejzávažnější teoretická práce, deformovaná oním dogmatismem až v závěrečných pasážích, Jarmark umění, a srovnání ReD s Dobou názorně dokládá i politické uzrání Teigovo.

Ukázali jsme si snad dost zřetelně, kolik začátečnických simplifikací, jednostranností a omylů „generační diskuse“ odklídila. Novým vážením kladů a bludů poetismu dospěla k přesnějšímu situování avantgardy a pojmenování jejích rozporů. Padla především sebeklamná představa, že poetismus byl proti proletářské poezii jevem jednoznačně vzestupným, ačkoli se už jen ve spojení s vášněmi politickými opakoval starší názor o bezvýhradné příslušnosti poetismu do svazku buržoazního umění, jak to ohřívávali Hora s Majerovou. Nicméně i Šalda, jehož kritické podpory si poetisté tolik vážili a na jehož kladné charakteristiky byli ochotni přísahat, měnil po „generační diskusi“ v mnohém svůj celkový názor a dochází k závěru, že „poetismus odpovídal právě oně liberálně měšťácké reakci, která nastoupila po prvních úspěších socialismu a komunismu v čsl. republice. Byť jeho představitelé smýšleli sebeupřímněji a sebe-opravdověji komunisticky, poetistická praxe

byla přece odrazem nového životně společenského klimatu, nového společenského prostředí vychladávajícího entusiasmů revolučního.“ Šalda jde dokonce tak daleko, že se neohlíží na subjektivní odpor poetistů k liberalismu a pokládá za možné „spojovat poetismus a jeho rozkošnickou a rozmarnou uchrovní a utopii nejspíše ještě s rozkládajícím se úpadkovým liberalismem měšťáckým“\*.

Škála názorů na poetismus si zachovala své rozpětí i po generační diskusi, ale vyloučíme-li bezvýhradné přívržence (Teige) a stejně bezvýhradné odpůrce (Hora, Majerová), najdeme v jejím středu upřesněný názor Václavkův: „Reakcí na služebnost proletářské poezie zašel zpočátku do zážitkové jednostrannosti, shledávaje poezii především v změkčilostech civilizačního života, v požívačství, v dadaistické poezii nesmyslu, oddávaje se jednostranně veselí (v době ohromných krizí a stupňované poroby člověka). Vnášel leckdy protiintelektualismus a relativizaci i do života, z čehož vznikala životní styl velmi starý. Ježto pak slovo není dosud zcela jen podnětem emocí, ale též sdělením a výrazem světového názoru, je možno shledati v mnohých básních poetistických třídně měšťácké zabarvení“\*\*. Julius Fučík vykládá v článku o Osvobozeném divadle české avantgardní umění jako výraz revolucionizujícího se maloměšťáctví, které je zvláště způsobilé k užitečné práci destruktivní\*\*\*. Mezi marxisty se vcelku ustálilo mínění, že poetismus znamenal sice tvarovou obrodu lyriky básnické i jevištní, ale za cenu ústupu od prvořadých úkolů časových a ideových, že jeho heslo „umění přestane být uměním“ se velmi brzy zvrátilo v praktickou zásadu „umění má být pouze uměním“ a že z hlediska třídní klasifikace, tehdy právě vcházející v oblibu, představuje útvar přechodný, rozporuplný a oscilující mezi měšťáctvím a proletářstvím.

\* F. X. Šalda: Nová proletářská poezie? Šaldův Zápisník, 3, 1930 až 1931, str. 430.

\*\* Bedřich Václavek: Slovo o poetismu. Čin, 1, č. 33, 1930.

\*\*\* Julius Fučík: Vest-pocket revue, Fata morgana, případ dada. Tvorba, 4/2, 1929, č. 23, str. 366–367, 18. 12, č. 24, str. 382–383, 24. 12.



Zákonnost jeho zániku a potřeba nové orientace se vznášely ve vzduchu. „Je to více než pravděpodobnost,“ psal Šalda, „že dnové liberalismu jsou sečtení, že stojíme před novou epochou sociální vázanosti a sociálního objektivismu. A z tohoto hlediska patřím na vývoj a nové možnosti poezie proletářské.“\* Václavek přivází v té chvíli z Charkova hotové teze a organizační požadavky nové proletářské literatury, které přes všechny nejasnosti a rappovské vulgarizace přece jen jediné vycházejí něčím konkrétnějším vstříc proměněnému duchu doby. Ovšem celé domácí hnutí, tak vehementně organizované Václavkem, nese v sobě od začátku jeden vysilující, ale příznačný rozpor. Řekli jsme si, a Šalda nám potvrdil, že doba byla tomuto obratu v orientaci příznivě nakloněna. I bývalí představitelé proletářské literatury z počátku dvacátých let, Neumann a Olbracht, se vyslovili v anketě Indexu pro její obnovu a dosvědčili její životnost. Nikoli však bez kritických připomínek k charkovskému programu, jemuž zvláště Neumann vytýkal „ráz úředního oběžníku“ a s nímž v zásadě nesouhlasil, pokud šlo o nábor dělnických a rolnických dopisovatelů do literatury. Pokládal v našich podmínkách takovou „umělou líheň“ za holý nerozum a pouhé rozmnožování „špatných veršotepců“. Vskutku naděje, skládané teoretiky proletářské literatury do výchovy píšicích proletářů v masovém měřítku, byly ve skutečnosti jen rubem jejich sektářské nedůvěry k „poputčikům“, k velkým a hotovým umělcům, jež se pro heslo proletářské literatury nedařilo získávat. U nás pak byli největší proletářští umělci vyloučení z komunistické strany, a proto se ani varovným slovům Neumannovým a Olbrachtovým nepřikládal význam, jaký jim objektivně patřil. Václavek musel zaujímat stanovisko k proletářské literatuře první etapy, z počátku dvacátých let, ale nenalézal na ní než chyby, jejichž charakteristika se vůbec nelišila od kritického slovníku poetistů — proletkultovství, maloměšťáckost, vnějšková tendenčnost, ideologičnost, tvarová zastara-

\* F. X. Šalda: Nová proletářská poezie? Šaldův Zápiskník, 3, 1930 až 1931, str. 428.

lost. „Dnes je proletářská literatura koncepcí mnohem velkorysejší, mnohostrannější a také její realizace jsou jiné,“\* honosil se Václavek, netuše, jak předčasně. Právě proto, že mu nepřekonané dědictví avantgardistické estetiky nedovolilo navázat kontinuitu zpřetrhanou poetismem a že se avantgardistické námitky dobře snášely s rappovskými, nepřerostlo přes všechna Václavkova krásná přání druhé období proletářské literatury u nás rámeček úzké literární skupinky a nedá se vůbec srovnávat s její velkou dobou v letech dvacátých. „Neumann a Olbracht mají k novému hnutí za proletářskou literaturu blízko, ale mají vůči jeho generální linii závažné rezervy,“\*\* stěžoval si Václavek, pro něhož i v těchto letech zůstal Wolker maloměšťákem a „předčasným syntetikem“ jako v roce 1924, kdy se proti němu v Pásmu vzbouřil halasným Dosti Wolkerem! (Ovšem zachoval-li si Teige — abychom poněkud odbočili — po celý život dobrý poměr k Wolkerově poezii a dal-li jej najevo zvláště v boji o básníka roku 1934, neuvolnilo to nijak podstatně jeho svírající avantgardistickou ortodoxii.) Sociologické krátké spoje přecházely téměř nezmeněny z Poezie v rozpacích do Václavkovy teoretické zbrojnice budované pro novou proletářskou literaturu: už v knize hledá Václavek jedinou možnou proletářskou poezii v „historikomaterialistické metodě“ a v sovětské „instituci dělnických a selských dopisovatelů“\*\*\*, odkud je přirozeně jen krůček k rappovskému dogmatu, že „tvůrčí metodou proletářské literatury může být jediné metoda dialektického materialismu“†. Celé toto Václavkem inspirované hnutí neprošlo českou literaturou beze stop a masový nábor dělnických a rolnických spisovatelů přinášel také užitek, ne-li umění, tedy komunistickému tisku, ale za zády přehlížena zahálela velká a

\* Bedřich Václavek: O marxistickou estetiku. Tvorba, 6, 1931, č. 7, str. 107, 19. 2.

\*\* Bedřich Václavek: Situace české proletářské literatury. Tvorba, 7, 1932, č. 1, str. 11, 7. 1.

\*\*\* Bedřich Václavek: Poezie v rozpacích. P. 1930, str. 236.

† Bedřich Václavek: O proletářskou literaturu. Tvorba, 7, 1932, č. 20, str. 317, 19. 5.



plodná tradice, takže bilancované zisky neodpovídaly ani míře očekávání, ani příznivému ovzduší společenskému.

Bylo třeba vytvořit adekvátnější teorii, a to se podařilo až za několik let.

Od sporu o „krizi kritérií“ vedla přímá cesta k diskusím roku 1934, ke srážce „kritérií“ surrealistických a socialisticko-realistických. Václavek a Konrad se pokusili sloučit silné stránky obou předchozích etap (nebo linií), proletářské a avantgardní, v požadavku syntézy na půdě nového realismu. Ale to už je další kapitola.\*

Vladimír Dostál

\* Kromě citovaných pramenů jsem se před napsáním této studie seznámil ještě s kandidátskou disertační prací Jaroslava Šimůnka, Diskuse o generaci, obhájenou a uloženou na VPS ÚV KSČ.

## Generační diskuse

1929—1931